



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CELINA NASCIMENTO DE CASTRO MACHADO

O ESPETÁCULO INICIA - MÃOS E VOZES DIALOGAM:
UMA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA ACERCA DA INTERAÇÃO ENTRE SURDOS
E OUVINTES MEDIANTE A LINGUAGEM TEATRAL

MATINHOS

2019

CELINA NASCIMENTO DE CASTRO MACHADO

O ESPETÁCULO INICIA - MÃOS E VOZES DIALOGAM

uma pesquisa bibliográfica acerca da interação entre surdos e ouvintes mediante
a linguagem teatral

Monografia apresentada ao curso de Graduação
Licenciatura em Artes, Setor Litoral, Universidade
Federal do Paraná, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciada em Artes

Orientadora: Profa. Ma. Patrícia Paula Schelp
Taniguchi

Coorientador: Prof. Me. Alaor de Carvalho

MATINHOS

2019

M149e

Machado, Celina Nascimento de Castro.

O espetáculo inicia – mãos e vozes dialogam: uma pesquisa bibliográfica acerca da interação entre surdos e ouvintes mediante a linguagem teatral / Celina Nascimento de Castro Machado. Matinhos, 2019.

50f.; 29 cm.

Orientadora: Profa. Ma. Patrícia Paula Schelp Taniguchi.

Monografia (Graduação em Artes) – Universidade Federal do Paraná

1. Teatro. 2. Surdo. 3. Educação Inclusiva. 4. Educação. 5. Inclusão.

CDD 792

TERMO DE APROVAÇÃO

CELINA NASCIMENTO DE CASTRO MACHADO

O ESPETÁCULO INICIA - MÃOS E VOZES DIALOGAM

UMA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA ACERCA DA INTERAÇÃO ENTRE SURDOS
E OUVINTES MEDIANTE A LINGUAGEM TEATRAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral como requisito à obtenção do título de Licenciado em Artes, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Mestre Patrícia Paula Schelp Taniguchi
Orientadora – Câmara de Licenciatura em Linguagem e Comunicação
Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral

Profa. Mestre Alaor de Carvalho
Câmara de Licenciatura em Artes
Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral

Profa. Isabelle Dias
LIBRASDEAF – Paranaguá

Matinhos, 04 de novembro de 2019.

“UM PAÍS SEM ARTE É UM PAÍS SEM CARÁTER”

FERNANDA MONTENEGRO

AGRADECIMENTOS

Depois de muito ler e reescrever este trabalho, não imaginava que a parte que eu mais teria dificuldade de escrever seriam os agradecimentos. Talvez por ser grata a tantas pessoas que acreditaram em mim durante minha trajetória e que tornaram este trabalho possível, ou talvez por querer sempre adiar essa finalização que me faz retomar ao início da minha trajetória acadêmica, pessoal e profissional e lembrar todas as pessoas que cruzaram o meu caminho e colaboraram para o meu crescimento.

Começo agradecendo aos meus pais por terem me apoiado na mudança não só de cidade, mas também de estado, saindo da selva de pedra paulista para um pequeno mato no litoral. E por sempre acreditarem no meu crescimento pessoal e profissional dentro da carreira e área que eu escolhi. Agradeço também todos os meus familiares e principalmente meus irmãos, que desde pequenos se acostumaram com a distância e aprenderam que vale a pena fazermos escolhas difíceis para seguir e acreditar nos nossos sonhos.

Agradeço à todas as pessoas que contribuíram para que eu me fascinasse pelo mundo do teatro desde pequena e também durante os meus estudos na Escola Superior de Artes Célia Helena.

Aos meus amigos de São Paulo que no começo não acreditavam que eu ia aguentar a pacata Matinhos, mas que depois viram o quão bem fazia aquela maresia pra minha cabeça.

Inclusive, não teria conseguido chegar aqui se não fosse o apoio e suporte da minha psicóloga e psiquiatra, que tornaram o mundo e o caos da academia possível na minha vida.

Falando em academia, apesar de todos os conflitos e também por causa deles, agradeço a minha turma, onde pude presenciar não só o meu crescimento mas também o de diversos colegas que admiro muito, como pessoas e como profissionais. Agradeço também ao Movimento Estudantil da UFPR Litoral que me permitiu novos olhares e novas experiências a partir de perspectivas diferentes das minhas.

Sou grata também a todas as pessoas que me apresentaram para esse mundo de perspectivas antes desconhecidas para mim, se preocupando em uma educação que de fato fosse para todos e que não excluísse as pessoas que não se encaixavam no padrão da normalidade imposto pela sociedade. À minha orientadora que me ensinou os primeiros sinais em Libras e à Isabelle que aprofundou os meus estudos nessa língua e me proporcionou o meu primeiro contato com a comunidade surda. Agradeço também a Comissão de Inclusão e Acessibilidade da UFPR Setor Litoral que criamos em 2017 para tentar otimizar os processos relacionados à acessibilidade e pessoa com deficiência dentro da universidade, que me fez entender como as coisas funcionam burocraticamente falando dentro de uma instituição pública de ensino em um país em crise financeira.

Durante o meu período de intercambio pude também conhecer uma outra perspectiva das pessoas com deficiências e o fazer artístico. Agradeço à todos os meus professores da Califórnia State University of Northridge, à Mary Wings e todos os atores infantis e adultos da 'Born to Act Players' e a toda família internacional com diferentes costumes e culturas que pude conviver e experienciar.

Quase no final da minha trajetória optei por fazer mais uma escala antes do final da minha graduação e foi dessa forma que fui parar na Universidade Federal de Pernambuco em Recife, onde fui vista pela primeira vez como profissional e não mais estudante, devido a esta pesquisa. Agradeço aos professores e aos departamentos de Expressões Artísticas, Comunicação e Letras Libras por todo apoio dado durante os meus estudos.

Não poderia deixar de agradecer também a toda família de Maracatu de Baque Virado Encanto do Pina, que aos apitos da Mestra Joana Cavalcante me mostraram a garra e a força da cultura popular como resistência e ferramenta de luta da comunidade do Bode no bairro do Pina, em Recife.

Agradeço também à todas as pessoas que conviveram comigo nessa fase final da universidade, com encerramento de ciclos ao mesmo tempo em que novos se iniciavam... Dois mil e dezenove foi um ano difícil, mas com o apoio de algumas pessoas especiais consegui finalizar uma grande etapa da minha vida.

Por último, obrigada a Pituca, as meninas do triplex, ao Baque Mulher Curitiba, à Aline Stella, Anita Borges, Ana Carolina Siqueira, Barbára Sgarbi, Beatriz Maciel, Flávia Santos, Heidi Matias, Isabela Giroto, Julyana Batista, Letícia Gonzalez, Lisa Lynette, Luiza Azevedo, Sheron Machado, Tatiana Ramos, Victor Chafick, Victoria Martinez e à duas mandalas azuis que os meus olhos acabaram por se encantar.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal apresentar e compartilhar as pesquisas e as experiências vividas pela pesquisadora acerca do teatro para e com pessoas surdas usuárias da Língua Brasileira de Sinais e todos os seus benefícios ao desenvolvimento humano em perspectiva com a arte, a educação e a inclusão. Além de caracterizar a Libras na linguagem teatral, como meio de expressão, entendo como o surdo se constitui a partir de sujeito, como criador de arte e representante da Cultura Surda. Utilizando diversos autores da esfera do teatro para conceituar historicamente essa área do conhecimento e embasar técnicas cênicas, transpasso o campo da pesquisa, propondo o diálogo com autores da área da surdez. Diante da escassez de pesquisas teórico-metodológica sobre o ensino do teatro para surdos empregou-se a modalidade de pesquisa bibliográfica descritiva. Ao trazer os estudos do teatro para a educação foram utilizados os conceitos trazidos pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (1998), em complemento com autores que relacionam o teatro com o aprendizado escolar dos estudantes e suas contribuições em seu desenvolvimento pessoal. Além de comparar três dissertações de mestrado acerca do tema teatro com surdos em âmbitos universitários nacionais e suas experiências práticas, para concluir e apresentar os resultados obtidos através desta pesquisa.

Palavras-Chave: Teatro. Surdo. LIBRAS. Educação. Inclusão

ABSTRACT

This paper aims to present and share the research and experiences lived by the researcher about theater for and with Deaf people who uses the Brazilian Sign Language and all its benefits to human development in perspective with art, education and inclusion. In addition to characterizing Libras in theatrical language as a way of expression, I understand how the deaf person is constituted as a subject, as an art creator and representative of the Deaf Culture. Using several authors from the theater sphere to historically conceptualize this area of knowledge and base scenic techniques, I cross the field of research, proposing a dialogue with authors from the field of deaf studies. Given the scarcity of theoretical-methodological research about teaching theater for deaf students, we used the descriptive bibliographic research modality. Bringing theater studies to education, the concepts brought by the National Curriculum Parameters (1998) were used, in addition to authors who relate theater to students' school learning and their contributions to their personal development. In addition, I compared three master's dissertations about theater with deaf people in national universities and their practical experiences, to conclude and present the results obtained through this research.

Keywords: Theater. Deaf. Brazilian Sign Language. Education. Inclusion

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO A PESQUISA	10
1.1	Objetivo geral	13
1.2	Objetivos específicos	13
1.3	Justificativa	13
1.4	Metodologia	15
2	BREVE HISTÓRIA DO TEATRO	17
2.1	Companhias e grupos teatrais com pessoas surdas	22
2.2	‘Deaf West Theater Company’ (Companhia de Teatro Deaf West)	24
3	UM OLHAR SOBRE O SUJEITO SURDO	27
3.1	Experiência além da fronteira	30
3.1.1	<i>‘Introduction to Disabilities Studies’ (Introdução aos estudos da pessoa com deficiência)</i>	30
3.1.2	<i>‘Introduction to Deaf Studies’ (Introdução ao estudo da pessoa surda)</i>	31
3.1.3	<i>‘Creative Drama’ (Drama Criativo)</i>	32
3.1.4	<i>Voluntária na companhia de teatro ‘Born to Act Players’ (Jogadores nascidos para atuar)</i>	33
3.1.5	<i>Como espectadora do ‘Deaf West Theater’</i>	34
3.2	Aprofundando os estudos	35
4	O TEATRO COM SURDOS NO CONTEXTO EDUCACIONAL	37
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
	REFERÊNCIAS	46
	ANEXO – Tabela 1	51

1 INTRODUÇÃO A PESQUISA

Segundo Matos e Lobato (2017) é a partir das relações pessoais que são construídas as representações sociais dentro de uma sociedade:

No contexto da representação social sabe-se que caracteriza-se a produção de saberes sociais focalizando na construção e na transformação do conhecimento da sociedade, entretanto a representação está sempre relacionada com o sujeito e o objeto, porém elas são conhecimentos construídos na relação do homem com ambiente a sua volta. (MATOS e LOBATO, 2017, p.6)

Dentro da sociedade ouvinte, a comunidade surda possui vários artefatos culturais que juntos representam características e diferenças no modo de vida da pessoa surda com relação à pessoa ouvinte.

Possuir e/ou fazer parte de uma cultura e se ver em outras pessoas, encontrando 'semelhantes' num mundo de tantas diferenças, faz com que as pessoas se sintam representadas. A arte aparece nesse lugar de possibilidade de expressão e representação sócio-cultural, proporcionando que os sujeitos encontrem a si mesmo em produções artísticas.

É crescente a necessidade de produção de informações sobre a cultura surda, dando visibilidade a esse grupo de indivíduos, permitindo-os exercer o seu direito à cidadania e a acessibilidade a cultura. Possibilitar a manifestação dessa expressão servirá não somente como artefato de um grupo, mas também como expressão frente a uma sociedade que compreende o significado do "deficiente" como o incapaz. (LULKIN, 2015, p. XX).

Ao longo da história as pessoas surdas dificilmente tiveram acesso à cultura em mesma qualidade e quantidade que as pessoas ouvintes. A falta de intérpretes em teatros, falta de legendas e janela de libras em filmes nacionais faz com que se crie um estigma de que pessoas com deficiência, nesse caso pessoas surdas, não possam fazer nem fruir da arte. Quando pensamos em uma arte acessível, desde o começo de seu processo de criação, ampliamos a possibilidade do acesso à cultura de uma comunidade, por exemplo. Por isso a necessidade de dar esse acesso às artes para as pessoas surdas.

Porque não então incluir surdos em uma arte que sempre foi feita para e por pessoas ouvintes?

Como afirma BERSELLI e ISAACSSON (2018 apud FISCHER-LICHTE, 1997, p. 25) enquanto parte da cultura:

[...] o teatro expressa a sociedade em que ocorre através de uma ampla gama de sistemas culturais [...] contribuindo com suas normas e regras, expressando seus signos e significados. (FISCHER-LICHTE, 1997, p.25. tradução nossa).

Assim, as representações de modelos corporais e os significados atribuídos aos atributos físicos nas artes da cena contribuem para as construções sociais que determinam padrões de habilidade e eficiência, segundo BERSELLI e ISAACSSON (2018).

Desde o Egito Antigo existem registros de sacerdotes que, durante cerimônias religiosas, recitavam comentários ou até imitavam dimensões da natureza (CARVALHO, 1992). Dessa forma o teatro foi surgindo e se desenvolvendo utilizando majoritariamente a voz como principal maneira de expressão. Isso reflete na atualidade com as companhias de teatro brasileiras e em suas maneiras de se expressar e interpretar. Assim, a sociedade, em sua maioria, desconhece as diferentes possibilidades de expressão que podem ser utilizadas no teatro, como por exemplo, a linguagem visual-espacial e corporal.

Os surdos se utilizam muito da expressão corporal na comunicação. A experiência da surdez é uma experiência visual, em que toda e qualquer comunicação absorvida passa pela visão, sendo este o canal receptor aberto às sensações artísticas, estéticas, teatrais, performáticas.

A Língua Brasileira de Sinais (Libras) portanto é uma língua de modalidade visual-espacial, pois seu canal de percepção e transmissão linguística ocorre através da visualidade e espacialidade de sua comunicação (MACHADO, 2007). Utilizando essas novas formas de linguagem, aumenta-se o alcance daquela arte em questão, para diferentes tipos de público.

O Teatro, com o seu poder de transmissão de ideias, pode alterar a visão frente a esses sujeitos e, assim, tornar-se um elo entre os deficientes auditivos e surdos e a cultura da sociedade ouvinte. Nas atividades dramáticas é clara a intenção de comunicação, de construção e interpretação de sentidos como forma de comunicar-nos com o nosso mundo interior e com o mundo em que vivemos. (LULKIN, 2015, p. XX).

Por isso, esse trabalho busca pesquisar as possibilidades teatrais existentes com ouvintes e surdos no Brasil e na Califórnia¹. No intuito de criar uma arte acessível à comunidade surda de maneira que as pessoas ouvintes, que não tem o conhecimento da Libras, tenham também entendimento integral da obra. Para isso, faz-se necessário criar espaços que possibilitem esses encontros, proporcionando pessoas surdas e ouvintes a pensarem em uma forma de interação e comunicação, levando em consideração as especificidades das duas línguas. Juntando, o português e a libras, de maneira prazerosa atrelado a técnicas e conceitos teatrais, pretende-se criar cenas entendíveis à todos os espectadores, sejam eles ouvintes ou não.

Existe uma lacuna na história do teatro quando nos referimos à produções teatrais no Brasil e no mundo feito para pessoas surdas ou com deficiência auditiva. Por isso companhias teatrais que em sua formação possuam sujeitos surdos e criem uma arte representativa para esta comunidade, são consideradas exemplos de um teatro de minorias.

Patrice Pavis (2017) explica: “O teatro das minorias não é necessariamente intercultural. Ele se dirige a minorias étnicas ou linguísticas, sem poder nem querer se isolar da sociedade muitas vezes multicultural em que se desenvolve”. Nesse caso a minoria linguística se dá ao fato dos sujeitos surdos, representantes da cultura surda, utilizarem como forma principal de comunicação a língua brasileira de sinais no lugar do português oralizado.

Os estudos com bases teórico-metodológicas do ensino de teatro para surdos ainda são escassos, como afirma Julie Stewart (2005) em sua tese de mestrado: “Foi difícil encontrar pesquisas que relacionassem o Teatro na Educação com estudantes surdos. Ainda é um conceito relativamente novo no campo da Educação de maneira geral” (STEWART, 2005, p. 2. tradução nossa).

¹ Local onde a autora aprofundou seus estudos na área através de intercâmbio acadêmico.

1.1 Objetivo geral

O objetivo deste trabalho é apresentar e compartilhar as pesquisas e as experiências vividas pela pesquisadora acerca do teatro para e com pessoas surdas usuárias da Língua Brasileira de Sinais e todos os seus benefícios ao desenvolvimento humano em perspectiva dialógica com a arte, a educação e a inclusão.

1.2 Objetivos Específicos

Os objetivos específicos propostos para este trabalho são:

- Apresentar as diferentes concepções da surdez;
- Caracterizar a Língua Brasileira de Sinais (Libras) na esfera do teatro;
- Expor diferentes pesquisas envolvendo teatro com surdos e ouvintes no Brasil e na Califórnia;
- Apontar experiências brasileiras do ensino de teatro para surdos;

1.3 Justificativa

Ao longo dos anos da graduação, durante meus estudos e pesquisas pude notar uma escassez de pesquisas com base teórico-metodológicas do ensino de teatro para surdos. Isso favorece o distanciamento das pessoas surdas dos espaços culturais e artísticos. Além de criar um estigma de que as pessoas que não utilizam a língua oral, não podem fazer teatro, excluindo-os do acervo cultural do mesmo. Para que essa exclusão não ocorra é importante encontrar espaços que possam proporcionar uma troca cultural entre o sujeito sinalizante da língua de sinais e o sujeito falante da língua oral. Por ser um espaço aberto à diferentes públicos e difundido entre diferentes culturas, o teatro pode ser esse espaço de troca de experiências entre surdos e ouvintes para criar uma arte bilíngue, que utilize o português e a Língua Brasileira de Sinais

Com esse trabalho, pretende-se mostrar que a comunicação não verbal também pode ser uma expressão cênica, como a expressão corporal. Conforme SOMACAL² (2014, pág.34),

A língua de sinais é rica em detalhes e possui nuances que possibilitam a construção de uma linguagem de comunicação artística. Com esse potencial, é possível articular uma dramaturgia do corpo que evidencia a representação de experiência visual surda dentro do estado de encenação.” (SOMACAL, 2014, p. 34).

Dessa forma, além de favorecer a inclusão, esse trabalho busca também difundir a libras junto às comunidades ouvintes, utilizando-se de conceitos e técnicas teatrais.

Segundo Matos,

No que se refere às questões culturais, ainda são praticamente inexistentes políticas governamentais que favoreçam a produção artística e o acesso da pessoa com deficiência no campo das artes, seja na formação, na produção ou no acesso aos bens culturais. (MATOS, 2012, p. 65).

De acordo com o artigo XXVII da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948): “Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”. Logo, como garantir o direito à participar da vida cultural de um lugar se a sociedade em que os sujeitos surdos estão inseridos, muitas vezes não está nem preparada para se comunicar com eles?

A Língua Brasileira de Sinais é meio legal de comunicação e expressão da comunidade surda no Brasil, segundo a lei nº 10.436 de 24 de abril de 2002. O decreto nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005, além de regulamentar essa lei, inclui a libras como disciplina curricular obrigatória nos cursos de licenciatura e optativa nos cursos de bacharelado; estabelece a formação do professor de libras e do instrutor de libras; discorre sobre o uso e a difusão da libras e da língua portuguesa como ferramenta de acesso para pessoas surdas à educação; estabelece a formação do tradutor e intérprete de libras-língua portuguesa e da garantia do direito à educação e à saúde das pessoas surdas e com deficiência auditiva. O decreto

² Adriana de Moura Somacal é professora, diretora de teatro e produtora cultural, membro fundadora do grupo Signatores de teatro com surdos. Atualmente é Doutoranda em Teatro pela UDESC.

finaliza falando sobre o papel do poder público e das empresas que prestam serviços públicos, no apoio ao uso da língua de sinais.

Como salienta Matos e Lobato (2017, p. 3):

Infelizmente não ocorreu conforme a principal necessidade dos surdos tais como acessibilidade, reconhecimento de sua língua, aceitação de sua cultura, apesar de toda a legislação que ampara os seus direitos, há muita coisa a se fazer para cumpri-las.

A Lei Brasileira de Inclusão (LBI) ou o Estatuto da Pessoa com Deficiência foi sancionada em 2015, após 15 anos de tramitação, e é um grande marco da luta das pessoas com deficiência a favor dos seus direitos. O capítulo IX dispõe sobre o direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidade com as demais pessoas e completa dizendo que no teatro, cinema, auditórios, locais de espetáculos, dentre outros, o acesso em formato acessível é de direito da pessoa com deficiência, como também espaços livres e assentos reservados.

Partindo desse pressuposto, este trabalho pretende contribuir no que diz respeito ao acesso à cultura teatral pelos sujeitos surdos e a criação de obras artísticas acessíveis ao público surdo através da libras.

1.4 Metodologia

A metodologia usada para essa pesquisa foi a bibliográfica-descritiva voltada para a produção de conhecimento como explica Lima e Miotto (2017):

A pesquisa bibliográfica implica em um conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo, e que, por isso, não pode ser aleatório. [...] Através da exposição de exemplos, construídos a partir de uma pesquisa dessa natureza, pretende-se chamar a atenção para as exigências que a escolha por esse tipo de procedimento apresenta ao pesquisador à medida que este constrói a busca por soluções ao objeto de estudo proposto. (LIMA; MIOTTO, 2017, p.38).

Primeiro discorro brevemente sobre a história do teatro utilizando como base o livro História Mundial do Teatro de Margot Berthold (2014). Depois pontuo algumas companhias e grupos teatrais com pessoas surdas no Brasil e no mundo, especialmente na Califórnia, onde pude aprofundar minhas pesquisas no teatro e na cultura surda.

Na terceira parte exponho sobre as concepções da surdez e do sujeito surdo, além de comentar sobre a experiência visual como parte da cultura e identidade surda. Aponto também como as técnicas teatrais podem ser utilizadas como ferramenta didático-pedagógica com alunos surdos.

Posteriormente comento sobre minha experiência durante Intercâmbio Acadêmico e Cultural para a Universidade do Estado da Califórnia em Northridge (CSUN) durante o ano de 2017. Discorro também sobre período de Mobilidade Nacional na Universidade Federal de Pernambuco, onde os estudos foram aprofundados.

Por último apresento sobre o ensino do teatro para surdos dentro do ambiente escolar, comparando três dissertações de mestrado, e como isso pode contribuir para a inclusão entre surdos e ouvintes.

2 BREVE HISTÓRIA DO TEATRO

Para contextualizar o surgimento do teatro, suas técnicas e seus principais pensadores ao longo da história, utilizei como base o livro 'História Mundial do Teatro' de Margot Berthold (2014).

Desde que existe a humanidade existem formas de se manifestar através da arte. Na pré-história, muitos são os estudos acerca das pinturas rupestres encontradas nas cavernas. Além disso, muitos historiadores dizem que um costume encontrado nas famílias daquele tempo era, ao final do dia, sentar ao redor da fogueira e contar histórias ou lendas e ir ilustrando nas paredes da caverna. Nessa contação de história já existe a manifestação da arte e de interpretar histórias e papéis.

A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. [...] O artista que necessita apenas de seu corpo para evocar mundos inteiros e percorre a escala completa das emoções é representativo da arte de expressão primitiva do teatro. (BERTHOLD, 2014, p.1)

Foi na Antiguidade, no Egito antigo, onde ocorreram as maiores demonstrações de artes da época, muitas vezes em cerimônias religiosas. Devido ao fato de o rei ser a mais alta autoridade na terra, eram muitas as pompas e homenagens à ele nas cerimônias, em formas de músicas, danças e diálogos dramáticos.

Já na Índia clássica, a arte sempre esteve relacionada com os deuses e a religião, já que o mesmo deus que criou o universo, Brahma, criou também a arte do drama. Por isso em todas as apresentações teatrais havia bênção inicial e ritual de purificação (BERTHOLD, 2014).

O berço do teatro europeu é Atenas, na Grécia, onde haviam os festivais báquicos em homenagem ao deus do vinho e da procriação, Dionísio. Com o desenvolvimento desses ritos dionisíacos, chegamos na tragédia e na comédia, e Dionísio passa a ser o deus do teatro.

Para Berthold (2014, pág. 103) “o teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga”, onde o público participava ativamente dos espetáculos teatrais e religiosos que aconteciam no *theatron*³.

Foi na Grécia que os espetáculos que antes só eram interpretados por um ator, passaram a ter mais pessoas em cenas. Não era permitido ainda, as mulheres atuarem, por isso os homens utilizavam máscaras de linho enrijecido para interpretar personagens femininos.

Segundo Ênio Carvalho pouco se sabe sobre os modos de representação dos atores gregos. “Sabe-se, no entanto, que a voz era de exigência primordial, seguindo em importância a mímica dos gestos, ou seja, a pantomima. O ator grego, assim, era uma imagem pesada e agigantada que se deslocava com muita lentidão, e o texto e o canto sempre tinham superior consideração” (CARVALHO, 1992).

Com o período helenístico, as peças de tragédia que antes tratavam mais de religião e histórias de heróis, dão lugar às peças de comédia com temas do cotidiano, costumes e sátiras, aproximando-se mais do público.

Depois do teatro Grego iniciou-se o teatro Romano, com as mesmas características arquitetônicas e dramáticas. Porém, muito mais dependente do Estado e por causa da política do pão e circo⁴, o anfiteatro romano mais pertencia aos gladiadores e às lutas de animais, do que aos artistas. Valorizava-se mais o ‘show’ do que a arte em si.

Segundo Berthold (2014), o teatro da idade média provocava e ignorava as proibições da igreja católica porém, quando começou a fazer parte das celebrações cristãs, se tornou mais popular. O altar se tornava palco e o drama tomou conta das festas de Páscoa e Natal. Foi depois de muito tempo que os espetáculos saíram das igrejas para ficar ainda mais perto do público, nas praças e ruas. Exploravam a arte do ator, o carnaval, a farsa, a alegoria e a moralidade.

Depois da queda de Constantinopla, a Renascença se tornou a grande era da descoberta nos campos da ciência e da geografia. Dessa forma surgiu-se a ideia

³ Theatron é uma palavra grega que significa ‘lugar pra ver’ e na Grécia Antiga era usada para denominar os espaços em que aconteciam as cerimônias religiosas, batalhas e espetáculos cênicos.

⁴ Política do pão e circo ‘*panem et circenses*’ foi um movimento durante a República Romana e o Império Romano, onde os Imperadores apaziguavam os problemas e as revoltas da população através de espetáculos e distribuição de cereais.

de resgatar os dramas antigos que antes eram somente idolatrados e estudados, para serem representados.

Por ter sido considerado pagão pela igreja católica, o teatro agora acha lugar nos salões nobres das cortes. Passava a ser visto como diversão e inclusive começou a cobrar ingresso. As peças tinham muitas ações e o homem era o foco principal na história, e não mais Deus.

Surge na Itália a *Commedia Dell'arte*⁵, que eram grupos itinerantes de teatro, no qual os personagens eram fixos e os diálogos eram improvisados pelos atores (agora dando lugar as mulheres também). Os cenários eram simples por estarem sempre se locomovendo de cidade em cidade (BERTHOLD, 2014).

Na Inglaterra (séc. XVI) surgem as histórias de William Shakespeare⁶, misturando o sério e o cômico, e deixando de lado estruturas aristotélicas clássicas. Os temas são bem variados e vão desde mitologia, literatura medieval à literatura renascentista.

Já na era Barroca (segunda metade do século XVI) se rompem várias linearidades e pensamentos. Tudo passa a ser mais ornamentado e em abundância, desde os cenários e os figurinos até à maneira de atuação. Os temas eram diversos e permeavam do prazer à morte, e do céu à terra.

Foi no período Barroco que nasceu a ópera. O texto, a imagem e a representação se unem à música, que agora não é mais um acompanhamento, mas arte em si. O palco passa a ter um arco no proscênio⁷ e coxias⁸ para dar sensação de profundidade, além de auxiliar nas trocas de cenas. As poltronas se organizam em fileiras e existem camarotes, que separam os figurões e a elite, do resto da plateia.

⁵ A *Commedia Dell'arte* surge na Itália nos séculos XV e XVI em oposição a comédia clássica erudita. Eram companhias de teatro itinerantes com estruturas basicamente familiar, que apresentavam em ruas e praças públicas cenas roteirizadas mas com falas improvisadas. Os personagens podiam ser divididos entre patrões e criados e normalmente esses personagens eram fixos de forma que os atores os interpretavam até a morte.

⁶ William Shakespeare (1564-1616) foi poeta, ator e escritor inglês, considerado um dos mais importantes dramaturgos do mundo.

⁷ Proscênio é parte do palco italiano mais próxima da plateia que fica a frente da cortina de boca do palco.

⁸ Coxia é o espaço dentro do palco, porém fora da visão do público, onde os atores aguardam para entrar em cena.

Com a ascensão do Iluminismo, a religião dá lugar à ciência, e a razão passa a ser o mais importante. Para Berthold, foi nessa época que o teatro:

Tornou-se uma plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um patrimônio comum, conscientemente desfrutado. Berthold (2014, p.381).

Era como se o teatro retratasse algo que realmente estava acontecendo na comunidade, para que assim a sociedade entendesse. Dessa forma, avançou-se para o período naturalista, onde passou-se a explorar mais a relação do indivíduo e da comunidade. Os escritores buscavam levar ao palco situações que explicassem os sentidos das relações humanas. Surge uma abordagem de luta social contra a burguesia convencional, onde a coletividade é o herói do drama e não há lugar para fantasias. As histórias aparecem com uma voz de acusação, sofrimento e revolta.

Segundo Berthold (2014), na modernidade o diretor passa ser o agente decisivo nas montagens teatrais. É ele quem decide o estilo da peça, os cenários, os figurinos e a maneira de encenação dos atores. O palco se tornava cenário de debates para os diferentes tipos de conflitos psicológicos e convencionais exemplificados pelos dramas realistas.

No final do século XIX surge na Rússia o Teatro de Arte de Moscou, fundado por Stanislavski⁹ e Nemirovitch-Dantchenko¹⁰. Uma escola que, por muitos anos, cuidava de todos os detalhes artísticos e organizacionais do teatro. A encenação a partir da realidade era um dos muitos conceitos descritos por Stanislavski em seu sistema.

Depois do realismo cênico, o que passa a ser explorado é o simbolismo, o reino dos sonhos e os estados emocionais. Existe uma vontade de escapar do que é concreto e do que é real. As luzes fazem parte significativa no espetáculo criando profundidades e distâncias com as sombras. Depois da primeira guerra mundial, a arte passa a se opor à pressão da sociedade de massa, adotando um tom expressionista, agressivo e insatisfeito, BERTHOLD (2014).

⁹ Constantin Stanislavski (1863-1938) foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande importância durante os séculos XIX e XX, co-fundador do Teatro de Arte de Moscou com Niemiróvitch-Dântchenco.

¹⁰ Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco (1858-1943) foi diretor teatral, escritor, pedagogo e dramaturgo, co-fundador do Teatro de Arte de Moscou com Constantin Stanislavski.

Com a Revolução Russa começa a existir uma preocupação com o povo e fazer com que ele interaja e participe do teatro. Acontece uma teatralização da vida com espetáculos de massa em feriados e celebrações, trazendo o teatro para perto do povo e do trabalhador. Após isso, cresce a onda do teatro político na Rússia, com Meyerhold¹¹ como um de seus precursores.

Este teatro revolucionário se juntou com Bertold Brecht¹² que acreditava, não só que a peça era importante, mas também a direção, e que seu “teatro deveria transmitir conhecimento e não vivências” (BERTHOLD, 2014, p. 504). Inicia-se aí o teatro épico¹³, onde a encenação está ligada ao distanciamento do ator¹⁴ com a plateia. Berthold ainda coloca que “o ator não deve despertar emoções no espectador, mas provocar sua consciência crítica” (BERTHOLD, 2014, p. 505).

Para Brecht era importante que os atores durante os ensaios, mudassem as suas falas para terceira pessoa e para o passado, além de adicionar nas falas as rubricas. Em todas as suas peças a música tinha papel importante de interromper ações, falas ou pausas.

O século XX começou um movimento de pequenos teatros, que se opunham à ideia de comercialização do teatro e se importavam mais com o conteúdo das apresentações do que com a quantidade de sessões. Os jovens e os artistas de vanguardas viam no teatro experimental¹⁵, uma oportunidade de explorar novas técnicas de encenação e diferentes tipos de peças.

Foi através da comunicação em massa que os estudos sobre teatro e as peças não estão mais ‘presas’ em seus limites territoriais. Hoje, o teatro que

¹¹ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940) foi um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro do começo do século XX e participou junto de Stanislavski no TAM como ator pesquisador.

¹² Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898-1956) foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX.

¹³ Algumas das características do Teatro Épico de Brecht são: a comunicação direta entre ator e público, a música como complemento da ação, a ruptura de tempo-espço entre as cenas, das coxias e do aparato cenotécnico, o posicionamento do ator como um crítico das ações da personagem que interpreta, e como um agente da história.

¹⁴ ‘Efeito de distanciamento’ é um conceito teatral criado por Brecht que buscava provocar uma sensação de estranheza diante das coisas que sempre pareceram naturais, imutáveis, causando no espectador a necessidade de transformação, criando se assim um público mais ativo e crítico.

¹⁵ O teatro experimental se caracteriza também como uma crítica aos modelos teatrais clássicos e tradicionais, de lógica burguesa e comercial. Por isso também é conhecido como teatro de laboratório e teatro experimental.

fazemos é mundial e possui uma plateia quase que incontável. Porém esse teatro ainda não é acessível a todos.

2.1 Companhias e grupos teatrais com pessoas Surdas

Procuro agora fazer um apanhado de alguns grupos de teatro existentes que possuem atores surdos. Ressalto que é provável que existam mais grupos no Brasil e principalmente mundo afora, mas me atenho a esses descritos a seguir, como um recorte metodológico no campo da pesquisa.

Uma das primeiras companhias de teatro com atores surdos surgiu na Alemanha em 1949. O Teatro Alemão dos Surdos (*Deutsche Gehorlosen-Theater*) no início utilizava voz e gestos, mas mais tarde passou a utilizar a língua de sinais.

Influenciada pelos muitos estudos de Constantin Stanislavski, a Rússia também teve o seu representante de teatro bilíngue já em 1963. A companhia russa Teatro de Mímica e Gestos (*Teatr mimiki i zhesta*) possui até hoje um museu em Moscou onde expõe seus trabalhos que não utilizavam somente a fala oralizada em russo mas também o corpo em forma de mímica.

O primeiro grupo representante norte-americano de teatro com surdos foi fundado em 1967 por um antigo professor da renomada Universidade *Gallaudet* e ainda existe até hoje. *The National Theater of the Deaf* (NTD) – Teatro Nacional dos Surdos (TNS) é uma companhia de atores surdos e ouvintes. Surgiu colocando a Língua de Sinais Americanas no centro da produção artística. O estilo da companhia tem é uma combinação de American Sign Language (ASL) e palavras oralizadas em inglês. Esse estilo duplo sensorial permite que o público veja os sinais à medida em que ouve as palavras.

Como um desdobramento do TNS, em 1968 surge da necessidade de se criar um teatro infantil e para família, o *The Little Theater of the Deaf* (O Pequeno Teatro dos Surdos). O grupo se apresenta em escolas, bibliotecas, museus, parques e teatros de todo o mundo com o objetivo de educar, envolver e divertir o público surdo infanto-juvenil.

Além disso, o grupo oferece uma palestra explicando sobre a história do TNS e uma série de oficinas técnicas para estudantes e público geral, na sua sede em

West Hartford, Connecticut. A palestra conta de maneira leve e animada como se dá o processo de criação das obras do grupo que possui um estilo único de teatro visual. Também mostra o desenvolvimento do TNS e de suas técnicas de interpretação com o passar dos anos. A demonstração pode contar também com uma palhinha com trechos e cenas dos espetáculos da companhia se caso for o interesse do grupo que está contratando.

Os workshops ministrados atualmente na sede são:

- Drama Criativo: Jogos teatrais projetados para estimular a criatividade, imaginação e inventividade teatral, utilizando exercícios de cooperação, confiança e resolução de problemas. Os alunos são conduzidos em exercícios para encenar personagens e eventos usando o estilo de teatro visual.

- Criatividade em Língua de Sinais I: Buscado por intérpretes teatrais, estudantes de interpretação, estudantes de língua de sinais americana e atores ouvintes, essa oficina procura aprimorar as habilidades de interpretação além de conhecer sobre o ASL de maneira mais teatral.

- Criatividade em Língua de Sinais II: Já essa oficina é voltada à pessoa surda sinalizante. O participante brinca com os desafios e possibilidades de utilizar o ASL de maneira teatralizada, utilizando as técnicas de teatro para surdos da companhia.

- Atores e Autores - Criar, Sinalizar e Atuar uma Estória: Os participantes se dividem em dois grupos, um grupo escreve uma estória e o outro apresenta em ASL. O Little Theater of the Deaf auxiliará o grupo com treinamento de interpretação da personagem, criação dos cenários e causas e efeitos dos acontecimentos em cena.

Com o passar dos anos as companhias teatrais que utilizavam língua de sinais e expressão corporal em suas produções foram crescendo ao redor do mundo: Teatro Silencioso (Suécia), Teatro de Surdos da Grécia, Teatro Japonês de Surdos, Teatro Gestual de Berlim, Companhia Madrilenha de Teatro El Alacrán (Espanha), Grupo Teatral Señarte – El Arte en Lengua de Señas (México), Teatro de Surdos do Porto (Portugal), Teatro Surdo Jovem (Suécia), Palavras, Sinais & Vibrações (Inglaterra), Arbos – Companhia para a Música e o Teatro (Áustria), Draumasmiojan (Islândia), entre outros. (FREITAS, 2014, pág.77 e 78)

2.2 ‘Deaf West Theater Company’ (Companhia de Teatro ‘Deaf West’)

Dentro do que se espera da Arte Contemporânea, podemos citar a explanação de questões éticas, políticas, sociais e culturais, refletindo e analisando o caminhar da sociedade historicamente e nos dias atuais.

Considerando isto, a inclusão torna-se um tema em potencial para produções artísticas. Mais que isto, pode (e deve) ser um dos pontos utilizados na reflexão crítica do ‘fazer arte para todos’.

A escassez de projetos artísticos adaptados para que todas as pessoas possam contemplá-los, surgem como um obstáculo no papel da Arte proposto por Bourriaud¹⁶ em *Estética Relacional* (2009): interstício social, com conceitos políticos e culturais.

Contudo, mesmo com todos os desafios e metas a serem cumpridas no meio artístico contemporâneo, temos exemplos de artistas que buscam realizar sua função de forma inclusiva e humanitária. Como por exemplo a companhia de teatro Deaf West.

Bob Hiltermann e Irene Oppenheim fundaram a Deaf West Theatre Company em 1989, nos EUA. Esta foi a primeira companhia de teatro profissional que atuava (e atua) em American Sign Language (ASL).

De acordo com o site oficial “Deaf West Theatre envolve artistas e audiências em experiências teatrais incomparáveis inspiradas pela cultura surda e pelo poder expressivo da linguagem de sinais. Comprometido com a inovação, colaboração e treinamento, o Deaf West Theatre é a ponte artística entre os mundos surdo e auditivo”.

Um dos assuntos mais tratados na atualidade é a representatividade. A importância de se ver em outras pessoas, encontrando ‘semelhantes’ num mundo de tantas diferenças, tornou necessária a construção de diálogos e discussões em torno deste tema, levando a transformação, mesmo que lenta, do cenário artístico e dos trabalhos realizados a partir de então.

¹⁶ Nicolas Bourriaud (1965) é curador e crítico de arte contemporânea, conhecido por seus trabalhos em todo o mundo.

Para que o caminho da representatividade continue a ser trilhado, é de extrema importância que todos os grupos – ou a maioria deles, encontre a si mesmo nas produções artísticas.

Pensando nisso, o diretor artístico da Deaf West, David Kurs, em uma entrevista concedida a 'LaTimes' (2017), ressalta a importância e explica sua escolha ao dar visibilidade para atores surdos em suas obras.

Quando um ator surdo não é escalado para um papel de surdo ou de usuário de língua de sinais, uma oportunidade é tirada de uma pessoa que tem a experiência de ser surda. [...] Atores surdos percebem, talvez subconscientemente, que aparecer no palco é o repúdio aos comentários que os pais ouviram quando o filho nasceu - que a criança era deficiente e precisava ser consertada. Aparecer no palco e sinalizar em frente a um público pagante é a afirmação pessoal da identidade surda sobre patologia. (KURS, 2017, entrevista).

Sendo assim, a companhia trabalha a representação da comunidade surda não apenas ao apresentar peças em ASL, mas também, ao dar visibilidade a profissionais surdos da área do teatro.

Contudo, as peças não são apresentadas visando somente um determinado tipo de público, portanto, em todos os espetáculos existe tradução simultânea do ASL para o inglês, expandindo assim as possibilidades de espectadores, já que o público inteiro independentemente de ouvir ou não, consegue ter o mesmo entendimento da história.

Sendo a Arte Contemporânea um campo de possibilidades de trocas, experimentação, que busca tratar de temas necessários, provocando reflexão social, crítica e autocrítica, percebemos a necessidade de que este espaço esteja em constante transformação e adaptação.

Entretanto, embora ainda tenhamos um longo percurso até chegarmos a uma Arte que inclui a todos em seus processos, não podemos ignorar projetos artísticos que se empenham em realizar esta função.

Deaf West Theatre Company (DWT) traz consigo a vontade de proporcionar a surdos e ouvintes as mesmas oportunidades e sensações, contemplando assim a necessidade de se oferecer cultura para a sociedade como um todo.

No Brasil os primeiros grupos de teatro com surdos vão surgindo perto dos anos 90. Um dos pioneiros foi o Grupo Teatral Moitará criado no Rio de Janeiro, pelos atores Venício Fonseca e Érica Rettl em 1988. Em seguida houve a

Associação Velazquez de Assistência ao Surdo que criou em 1994 o 'Teatro Brasileiro de Surdos' também no Rio.

Em São Paulo, já nos anos 2000, temos o grupo 'Quase9 teatro' (2008) formado por ex-alunos de Artes Cênicas da Unicamp e a 'Cia Arte e Silêncio' (2003), formada pelos irmãos Rimar Romano¹⁷ e Sueli Ramalho¹⁸, que apresentam peças de teatro infantis em escolas e congressos.

O primeiro ator surdo a se profissionalizar no Brasil foi Nelson Pimenta, que criou o espetáculo 'Nelson 6 ao vivo' com mais dois atores, onde contava histórias do cotidiano da comunidade surda.

Na região sul, a companhia mais difundida é o 'Grupo de Pesquisa Teatral Signatores' do Rio Grande do Sul. Criado em 2010 o grupo oferece oficinas de teatro e cria espetáculos de teatro só com atores surdos (SOMACAL, 2014)

Tive a oportunidade de assistir na cidade de Curitiba no ano de 2018 à peça 'Enquanto a chuva cai' da Companhia Fluctissonante. O grupo local ficou dois anos em cartaz com a história de duas crianças (uma surda e outra ouvinte) que se abrigam da chuva em uma casa velha durante uma guerra. A peça propunha a inclusão e era apresentada em Português e Libras, mas não simultaneamente.

Após essas pesquisas de companhias e grupos artísticos que envolviam pessoas surdas, constatei que ainda existia uma lacuna no questão de se fazer uma arte acessível a todos, comunidade surda e ouvinte. Por isso a decisão de utilizar nesta pesquisa a modalidade bibliográfica-descritiva. Como afirma Lima e Miotto (2017):

A pesquisa bibliográfica tem sido utilizada com grande frequência em estudos exploratórios ou descritivos, casos em que o objeto de estudo proposto é pouco estudado, tornando difícil a formulação de hipóteses precisas e operacionalizáveis. A sua indicação para esses estudos relaciona-se ao fato de a aproximação com o objeto ser dada a partir de fontes bibliográficas. (LIMA; MIOTO, 2017, p. 40).

Além disso eu buscava nas minhas pesquisas uma base teórico-metodológica acerca das possibilidades cênicas utilizando a Libras e o Português

¹⁷ Rimar Romano Segalla é ator, mímico, clown e professor surdo. Co-fundador da Cia Arte e Silêncio junto com sua irmã.

¹⁸ Sueli Ramalho Segalla é atriz, escritora, professora de línguas e intérprete brasileira surda. Co-fundadora da Cia Arte e Silêncio junto com seu irmão.

ao mesmo tempo (como era feito no Teatro Nacional dos Surdos, nos Estados Unidos). Foi então que voltei meus estudos ao sujeito surdo e seu acesso às artes, mais especificamente ao teatro.

3 UM OLHAR SOBRE O SUJEITO SURDO

O conceito de surdez hoje já foi e ainda é bastante discutido tanto no meio da educação como no meio da saúde. No dicionário online Michaelis, o significado de surdez é: falta ou perda absoluta ou diminuição considerável do sentido da audição, e surdo é aquele que não ouve ou ouve mal, ou que perdeu o sentido da audição; mouco. Já no decreto nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005, o surdo passa a ser alguém com uma cultura específica: “Art. 2º Para fins deste Decreto, considera-se pessoa surda aquela que, por ter perda auditiva, compreende e interage com o mundo por meio de experiências visuais, manifestando sua cultura principalmente pelo uso da Língua Brasileira de Sinais- Libras.” Neste conceito excluiu-se a pessoa surda que por quaisquer que sejam os motivos não sinaliza através da Libras, utiliza aparelhos auditivos e que é oralizada por exemplo.

Aqui vou discorrer sobre três perspectivas da surdez: clínico-terapêutica e sócio antropológica do autor Carlos Skliar (1998) e a visão sócio-histórica da pesquisadora Débora Pereira Claudio (2014). Na primeira concepção, o surdo é visto como uma pessoa que necessita de um tratamento, de uma cura. Essa ideia vem de diversos discursos médicos e ideológicos de que a pessoa surda apresenta algum tipo de anormalidade dentro da sociedade e que precisa ser corrigida. Nesta perspectiva, não se leva em consideração o ensino e o uso da língua de sinais, mas sim a fala oralizada e a leitura labial. Para isso faz se uso de Aparelhos de Amplificação Sonora Individual (AASI) ou o implante coclear.

A segunda concepção vê “a surdez como uma maneira específica de se construir a realidade histórica, política, social e cultural através da experiência predominantemente visual”. (SKLIAR, 1998 *apud* CLAUDIO, 2014 p.44). Nessa concepção os surdos formam grupos e criam a comunidade surda baseada no uso da língua de sinais. Na última perspectiva, os surdos não são vistos como seres iguais, e sim como seres individuais onde cada um constrói a sua própria realidade. Diferentemente das outras duas perspectivas que acabam criando uma linha divisória entre os defensores do oralismo e do implante coclear, e os defensores da cultura e identidade visual e da língua de sinais, esta nova visão traz uma linha mais tênue entre surdos e ouvintes.

É necessário contextualizar sócio e historicamente os surdos e suas famílias antes de criticar suas ideologias e/ou perspectivas. Assim você compreende o porquê das escolhas de uma família com seu filho surdo, ao optar pelo implante coclear, por exemplo. Tem que levar em conta que cada família é única e possuem diferentes questões sociais, financeira, políticas e econômicas e por isso suas decisões devem ser respeitadas.

Ao levar em consideração uma perspectiva que prioriza as especificidades do sujeito surdo, sem tentar moldá-lo ou encaixá-lo em uma identidade já existente e que não o representa, vê-se a necessidade de reconhecer, valorizar e respeitar a comunidade surda, que por não ser representada pela comunidade ouvinte, possuindo diferenças no modo de viver e de se comunicar, possuem uma identidade própria e cultura multifacetada.

Segundo Strobel (2008) é através da cultura que:

o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de se torná-lo acessível e habitável ajustando-o com suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das “almas” das comunidades surdas isto significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo.” (STROBEL, 2008 p.XX)

A experiência visual do surdo segundo os autores surdos Perlin e Miranda (2003, p. 218) apud Strobel (2008):

Significa a utilização da visão, em (substituição total a audição), como meio de comunicação. Desta experiência visual surge a cultura surda representada pela língua de sinais, pelo modo diferente de ser, de expressar, de conhecer o mundo, de entrar nas artes, no conhecimento científico e acadêmico. (PERLIN; MIRANDA, 2003, p. 218).

Ainda sobre o mesmo conceito cito Skliar (1998 apud NASCIMENTO; BRITO; FARIAS, 2011):

Ao definir surdez como uma experiência “visual”, que constitui e especifica a diferença, não estou restringindo o visual a uma capacidade de produção e compreensão especificamente linguística ou a uma modalidade singular de processamento cognitivo. Experiência visual envolve todo tipo de significações, representações e/ou produções, seja no campo intelectual, linguístico, ético, estético, artístico, cognitivo, cultural, etc. (SKLIAR, 1998, p. 215).

Exemplo da cultura surda é a Língua Brasileira de Sinais que possui uma linguagem visual-espacial e cinco parâmetros básicos que a constituem como

língua: configuração de mão, localização, movimento, ponto de articulação e expressões faciais/corporais. Utilizando a comunicação não verbal através das expressões faciais e da Libras, busca-se uma expressão cênica inclusiva, que atinja tanto o público ouvinte como o surdo. Além de introduzir conceitos e técnicas teatrais para explorar as possibilidades cênicas do sujeito surdo, como forma de expressão de sua cultura.

3.1 Experiência além da fronteira

Durante o meu intercâmbio na *California State University Northridge*, no ano de 2017, me matriculei em diversas disciplinas que acreditei que pudessem me enriquecer como atriz, professora e também a minha pesquisa. Dentre elas, três se relacionam com o tema discorrido neste trabalho; '*Introduction to Disabilities Studies*', '*Introduction to Deaf Studies*' e '*Creative Drama*'.

3.1.1 '*Introduction to Disabilities Studies*' (Introdução aos estudos da pessoa com deficiência)

Essa aula oferecia aos alunos uma visão geral do campo de estudos sobre deficiência. Obtive conhecimento introdutório sobre deficiência como um fenômeno social, cultural, histórico e político. Com base na erudição interdisciplinar e em uma gama de perspectivas das pessoas com deficiência, descobri diferentes definições de deficiência, significados culturais e representações de deficiências, examinando as questões através das lentes dos direitos humanos, justiça social e de debates bioéticos atuais relacionados à deficiência.

Os temas abordados em classe foram:

- Deficiência e Sociedade
- Explicando a deficiência
- História da deficiência
- Leis e políticas acerca da deficiência
- Contexto familiar e infância da pessoa com deficiência

- Adolescência e vida adulta da pessoa com deficiência
- Sexualidade da pessoa com deficiência
- Experiências corporais da pessoa com deficiência
- Acessibilidade e simulações
- Representação da deficiência na literatura
- Representação da deficiência no cinema
- Futuro da pessoa com deficiência e biogêneses

3.1.2 *'Introduction to Deaf Studies' (Introdução ao estudo da pessoa Surda)*

Esse módulo apresentava aos alunos as informações básicas da experiência de ser Surdo nos Estados Unidos, Comunidade Surda, Cultura Surda e Língua de Sinais Americana (ASL). As aulas expunham a história, contribuições e as vidas contemporâneas dos Surdos na América. Foi uma aula bem interdisciplinar, na medida em que introduz uma série de questões que são desenvolvidos no âmbito dos Estudos Surdos: linguística, educação, sociologia, psicologia, artes e outros campos.

Com essa turma tive a experiência de conviver com estudantes surdos e também de contar com a presença de três intérpretes de língua de sinais ao mesmo tempo em sala de aula, já que a professora do módulo também era Surda. Pude receber informações específicas sobre pessoas surdas, me aprofundar em teorias e leis, definir conceitos-chave, discutir questões contemporâneas e explorar futuras implicações no campo da surdez.

Os temas discutidos em sala foram:

- Definição de Cultura
- Quem são as pessoas Surdas?
- Surdez uma jornada pessoal em direção à auto realização
- Primeiras definições sobre Cultura Surda

- Redefinição de Cultura Surda
- Língua de Sinais Americana – A linguagem da comunidade Surda
- Literatura Surda (*Deaf Lit*)
- Arte Surda (*Deaf Art*)
- Regras de Interação Social
- A vibrante Comunidade Surda
- A colisão entre cultura e deficiência
- Diversidade na Comunidade Surda
- A universalidade da experiência Surda
- O futuro da Comunidade Surda

3.1.3 'Creative Drama' (*Drama Criativo*)

O foco principal do módulo era engajar os estudantes a praticar e estudar o teatro e o drama, identificando e experimentando a relação do teatro com a aprendizagem de crianças nas salas de aula. Além de experienciar e conduzir exercícios que desenvolviam habilidades teatrais, nós tivemos a oportunidade de planejar e testar exercícios teatrais para crianças que contribuíssem no ensinamento de outras áreas curriculares ensinadas na escola. Então vimos diversas possibilidades de unir o teatro com conteúdos curriculares para facilitar o aprendizado das crianças. Aprendemos também sobre as cinco vertentes das artes visuais e performáticas estabelecidas pelo Departamento de Educação do Estado da Califórnia.

Alguns outros objetivos do módulo eram:

- Utilizar vocabulário teatral para descrever, analisar e avaliar trabalhos teatrais e experiências de teatro criativo;
- Demonstrar conhecimento sobre o processo criativo do teatro, usando habilidades físicas, verbais e cognitivas para expressar ideias em forma dramática;

- Aplicar a metodologia do teatro criativo como uma ferramenta de ensino, projetando, implementando e avaliando o ensino de outro assunto através de técnicas criativas de dramatização;

- Demonstrar conhecimento conceitual de uma ampla diversidade de formas, propósitos e funções do drama criativo, à medida que analisamos, interpretamos e criticamos tanto o nosso próprio trabalho como o de terceiros;

- Relacionar o formato da arte teatral com o da dança, da música e das artes visuais, identificando aspectos comuns em suas linguagens e estéticas, de acordo com os conteúdos estabelecidos pelo Departamento de Educação da Califórnia.

3.1.4 Voluntária na companhia de teatro *'Born to Act Players'* (Jogadores Nascidos para Atuar)

No período de intercâmbio na Califórnia, me envolvi com a companhia de teatro *'Born to act players'* (tradução livre para Nascidos para atuar), que é uma companhia de teatro com pessoas com deficiências. O objetivo da diretora/professora é de ajudar os atores a se expressarem através da arte, utilizando música, dança e improvisação. Durante o meu período de voluntária na companhia, eu era uma 'assistente'. Minha função era participar de todos os exercícios e jogos com os atores e caso eles precisassem, auxiliá-los. Por isso, nos meus dias lá, eu cantei, dancei e atuei com as crianças (às quartas feiras) e com os adultos (aos sábados).

A missão deles é de oferecer um ambiente de apoio para estudantes com deficiência, aprenderem e crescerem expressando-se através das artes performáticas. Os participantes aprendem linguagem teatral, consciência corporal, foco e improvisação. E também apresentam peças, cenas curtas e monólogos de autores consagrados como Shakespeare e Woody Allen¹⁹. Os atores também fazem um treinamento vocal que inclui exercícios de voz, canto e dança, de maneira coreografada e interpretada.

¹⁹ . Woody Alen (Allan Stewart Königsberg) (1935) é cineasta, roteirista, escritor, ator e músico norte-americano, conhecido por seus filmes internacionalmente.

O trabalho que a Mary Rings²⁰ faz com as crianças, adolescentes e adultos, é muito bonito e importante. Nem sempre é fácil encontrar companhias de teatro que tenham atores com e sem deficiência atuando junto. Ver que as pessoas têm essa oportunidade em Los Angeles é muito gratificante, e instiga a trazer isso para o Brasil para possibilitar crianças e adultos com deficiência, a vivenciar experiências teatrais inclusivas.

3.1.5 Como espectadora do 'Deaf West Theater'

Tive a experiência de participar de um evento com alguns atores e a equipe de produção da peça de Deaf West Theater do ano de 2017, 'Our Town'. Durante o bate papo, a produtora contou sobre como surgiu a ideia de se juntar com a DWT para produzir esse musical de 1938, juntando atores surdos e ouvintes. A ideia de proporcionar arte para todas as pessoas de maneira igual era o que permeava o projeto.

A equipe disse que uma das partes mais marcantes do processo era quando eles estavam fazendo a tradução da peça do Inglês para ASL, e com os atores ouvintes aprendendo a língua de sinais. Eles explicaram que o processo de tradução foi bem lento, para que se fizesse tudo com calma e cuidado. Não era simplesmente traduzir palavra por palavra passando para sinal, mas também entender o contexto e também a poética por trás daquela simples fala do ator. Tinha que encaixar o tempo da fala em inglês com o tempo da sinalização, já que os dois atores estariam interpretando ao mesmo tempo. Também falaram sobre a utilização de classificadores, que são sinais que permitem tornar mais claro e compreensível o significado do que se quer enunciar. Os classificadores eram usados para ajudar no tempo da fala e até mesmo para que um sinal se tornasse mais visível e compreensível para a plateia.

Esse evento foi muito importante para a minha pesquisa pois pude entender com mais clareza e detalhes como tinha sido feito todo o processo da produção do DWT com surdos e ouvintes. Um mês depois desse encontro, eu voltei

²⁰ Mary Rings é atriz e professora norte Americana, fundadora da 'Born to Act Players' (BTAP) companhia de teatro para pessoas com deficiência na Califórnia.

para o mesmo teatro, mas agora para assistir a produção que já estava finalizada e tinha acabado de estrear.

A produção contava com um figurino simples e cenário minimalista, para que não tirasse foco do que realmente importava; a interpretação dos atores, e mais que isso a expressividade da língua de sinais. Quando eu saí do espetáculo, eu tinha certeza que era isso que eu queria fazer. Queria trazer aquela experiência para o Brasil.

3.2 Aprofundando os estudos

No ano de 2019 pude aprofundar minhas pesquisas no período de mobilidade acadêmica que fiz na Universidade Federal de Pernambuco em Recife. Me inscrevi para módulos nos Departamento de Comunicação, Artes e Expressões Artísticas e Letras.

No curso de Letras Libras participei de uma disciplina chamada "Identidade e Cultura Surda no Brasil", em uma turma majoritariamente surda, com professora surda e sem intérprete de Libras. Essa disciplina me ajudou muito na minha insegurança em sinalizar em público, além de me proporcionar um contato com a comunidade surda de Recife.

No curso de Teatro participei da disciplina "Metodologia do Ensino do Teatro (5)" onde pensávamos em diferentes metodologias do ensino de teatro para pessoas com deficiências. Foi através da professora Clara Camarotti que lecionava essa disciplina que entrei em contato com uma equipe de cinema e design que estava produzindo um curta metragem com uma atriz principal surda. Quando conheci o projeto e a equipe surgiu o contato para eu participar como diretora e preparado de elenco do curta, já que eu tinha conhecimento da Libras e do Teatro. Foi aí que eu tive minha primeira experiência de teatro com surdos em que eu guiava os exercícios. Apesar de todas as minhas pesquisas na área, inicialmente tive dificuldade pra pensar nas adaptações dos exercícios e dinâmicas, mas graças a ajuda da professora Clara conseguimos conduzir bem os encontros. O curta metragem está sendo produzido por uma equipe de cinema da UFPE junto com uma equipe de design e criação digital da UFPB (Paraíba) e tem lançamento

previsto para o início de 2020. A estética do curta é majoritariamente em animação sendo poucos momentos de 'live action' (realista). Durante o processo uma das atrizes que interpretava a mãe da personagem principal precisou sair da produção, fazendo com que de última hora procurássemos uma nova pessoa. Por decisão da direção, foi feito o convite para que eu interpretasse o papel da mãe nas cenas de realismo já que na história, aquelas cenas representavam as memórias da adolescente na sua infância.

A experiência como um todo foi muito rica e produtiva pra mim. Nunca havia feito preparação de elenco e atuado em um mesmo projeto antes, então pra mim foi um desafio em vários sentidos. Mas ao mesmo tempo que percebi as dificuldades, pude pensar em soluções e maneiras de criar arte acessível a comunidade surda e ouvinte ao mesmo tempo.

4 O TEATRO COM SURDOS NO CONTEXTO EDUCACIONAL

Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais do Ministério da Educação (PCN, 1997, p. 83): “O teatro é, por excelência, a arte do homem exigindo a sua presença de forma completa: seu corpo, sua fala, seu gesto, manifestando a necessidade de expressão e comunicação”.

Nessa explicação não se determina a exclusão de alunos que possuam corpos com deficiências física, ou de alunos que se expressem através de maneira visual e não oral, mas o que se prioriza sim, é a necessidade de expressão e comunicação, sejam os estudantes pessoas com deficiência ou não.

Posteriormente os PCNs ainda afirmam que:

Ao participar de atividades teatrais, o indivíduo tem a oportunidade de se desenvolver dentro de um determinado grupo social de maneira responsável, legitimando os seus direitos dentro desse contexto, estabelecendo relações entre o individual e o coletivo, aprendendo a ouvir, a acolher e a ordenar opiniões, respeitando as diferentes manifestações com a finalidade de organizar a expressão de um grupo. (PCN, 1998, p. 83).

O teatro com deficientes proporciona inclusão cultural, permitindo que a pessoa com deficiência tenha acesso à cultura; inclusão social porque emprega atores independente de sua deficiência; e por último a inclusão atitudinal ao gerar na plateia, majoritariamente formada por não deficientes, o sentimento de empatia, à se colocar no lugar de alguém que é diferente de si, mas que também pertence à classe artística. Esse sentimento de empatia nos caracteriza humanos e motiva a mudança de atitude e pensamento com relação ao outro, no caso, a pessoa com deficiência.

Trazendo essa reflexão para os sujeitos surdos e/ou deficientes auditivos, reafirmo o pensamento de Nascimento, Brito e Farias (2011):

O teatro surdo é muito mais que uma “prova” de que sujeitos “deficientes” possam realizar façanhas superiores. É com intenção contrária que sentimos, estarem trabalhando os professores das referidas escolas, uma vez que os olhares voltados para os alunos surdos, são olhares com as visões política e cultural da surdez.

Sérgio A. Lulkin coordena um projeto de extensão desde 2013 entre profissionais e pesquisadores das artes relacionados à Universidade Federal do Rio

Grande do Sul e uma Escola Municipal de Ensino Fundamental de Surdos Bilíngue na cidade de Porto Alegre, RS

Quando esse projeto se iniciou no ano de 2013, o objetivo era desenvolver primeiras experimentações de jogos e exercícios teatrais dramáticos, investigando a elaboração e desenvolvimento das propostas na articulação da Libras com o português. No ano seguinte, buscou-se aprofundar as propostas com o Contato Improvisação²¹, em busca de composições engajando o corpo no espaço. Posteriormente o foco era investigar os princípios da dança contato improvisação relacionados a jogos teatrais para desenvolver práticas cênicas com alunos surdos. (BERSELLI, 2015).

A dinâmica dos encontros, que aconteciam no contra turno escolar se baseavam em cinco momentos: aquecimento/sensibilização, exercícios relacionando espaço e movimento, jogo engajando o exercício trabalhado, composição de cenas e finalização com roda de conversa.

O projeto “Teatro e dança com alunos surdos” tem sua proposta metodológica baseada em Augusto Boal (2012), Anne Bogart (2011), Jean-Pierre Rynngaert (2009). Mas também valorizando um saber a partir do repertório particular dos alunos, “o que se evidencia então nas práticas é uma possibilidade de criação a partir da articulação dos saberes dos alunos [...] com os saberes desenvolvidos a partir das práticas - jogos e exercícios - propostos nos encontros” (BERSELLI, 2015).

É importante comentar sobre a tradução das propostas cênicas do português (primeira língua da facilitadora) para libras (língua dos alunos da turma). A autora explica que não basta traduzir a proposta para libras:

É necessário refletir sobre a proposta central do jogo, encontrando assim os melhores sinais e a forma mais direta de apresentar o jogo. contudo, também é imprescindível uma sensibilidade para não transformar a proposta em tarefas a serem cumpridas. o facilitador aqui se coloca como o sujeito que instiga e convoca os participantes ao jogo, apontando possibilidades, mas não direcionando rigidamente.” (BERSELLI, 2015).

²¹ Contato Improvisação é uma modalidade de dança criada por Steve Paxton em 1972, nos EUA, que consiste em explorações de movimentos corporais improvisados influenciados pelo toque e pela consciência corporal dos participantes.

A partir do convívio com os alunos surdos se reorganizam as propostas no intuito de facilitar o entendimento dos alunos do objetivo proposto criando se assim uma poética específica entre a facilitadora e os alunos, se aproximando da cultura surda.

Neste sentido, a escola deve propor um teatro que expresse, comunique, participe, desenvolva no aluno a observação, a improvisação. Uma escola que ao realizar a atividade teatral, oportunize ao aluno o reconhecimento e utilização dos elementos da linguagem dramática: espaço cênico, personagem e ação dramática; pesquisa, elaboração e utilização de máscaras, bonecos e de outros modos de apresentação teatral; exploração das competências corporais e de criação dramática; reconhecimento, utilização da expressão e comunicação na criação teatral (PCNs, p. 86).” (NASCIMENTO; BRITO; FARIAS, 2011).

Partindo dos conceitos propostos por Cabral (2012) a respeito do Drama, assimilo importante sua definição no contexto do surdo e da cultura surda:

O drama, uma forma essencial de comportamento em todas as culturas, permite explorar questões e problemas centrais à condição humana, e oferece ao indivíduo a oportunidade de definir e clarificar sua própria cultura. É uma atividade criativa em grupo, na qual os participantes de comportam *como* se estivessem em outra situação ou lugar, sendo eles próprios ou outras pessoas. (CABRAL, 2012, p.11).

Acredito ser importante essa disseminação da cultura surda para a população e sociedade ouvinte, principalmente a união desses dois grupos para a formação artística e criação cultural. Sendo que segundo Desgranges (2011) é o drama que “propõe um processo coletivo de construção de uma narrativa dramática, estimulando os participantes a conceberem teatralmente uma história”.

As pesquisas feitas apontam para uma abordagem metodológica do ensino do teatro para surdos, utilizando como base o drama e os jogos dramáticos, seguindo para a exploração das possibilidades cênicas a partir dos jogos teatrais. Japiassu diz que:

Essa passagem do jogo dramático ao jogo teatral, ao longo do desenvolvimento cognitivo e cultural do sujeito, pode ser explicada como: “Uma transição muito gradativa, que envolve o problema de tornar manifesto o gesto espontâneo e depois levar a criança à decodificação do seu significado, até que ela utilize conscientemente, para estabelecer o processo de comunicação com a plateia. (2008 apud KOUDELA 1992a, p.45)

O jogo é visto como uma possibilidade de estímulo à experimentação cênica, por ajudar os estudantes a se colocar em estado de ação e reação, disfarçados pelo lúdico da imaginação e da ficção.

O jogo facilita uma espécie de experimentação sem riscos do real, na qual a criança se envolve profundamente. ele se caracteriza pela concentração e engajamento (o jogador seria uma espécie de sonhador acordado), mas permite o afastamento rápido dos protagonistas em caso de necessidade, isto é, se forem ameaçados pela angústia." (RYNGAERT, 2009, p. 39 apud BERSELLI, 2015)

Dessa forma os estudantes surdos desenvolvem suas reações em cena a partir de suas experiências anteriores, utilizando sua bagagem emocional e corporal. Esse contexto interno e subjetivo pode ou não estar relacionado à cultura surda, se este sujeito pertencente for.

Utilizando práticas, técnicas e experimentações cênicas atreladas a essas bagagens pessoais, que nada mais são do que vivências visuais a partir de uma perspectiva surda, fomenta-se a representatividade da comunidade surda através da linguagem teatral.

Reforça-se, assim, a importância do teatro no sentido de cumprir sua função integradora, função esta propiciadora da liberdade, imaginação, percepção, emoção, intuição, memória, raciocínio e tantas outras faculdades e habilidades humanas. Enfim, o teatro é uma forma eficiente de refletir o comportamento humano e representar as contingências do ser, por essa razão vem fascinando o homem através da história. (NASCIMENTO; BRITO; FARIA, 2011).

Com isso acredita-se que através do teatro é possível criar um ambiente de interação dentro do contexto escolar, entre estudantes surdos e ouvintes de uma escola específica, por exemplo. Nesse espaço os estudantes têm a oportunidade de explorar as especificidades da expressão através da linguagem dos outros sujeitos presentes, explorando as semelhanças, diferenças e principalmente as potencialidades da língua visual-espacial junto com a língua oral. Por consequência resultam experimentações cênicas que utilizam mais de uma língua ao mesmo tempo, tornando-se um teatro bilíngue.

O fazer teatral é um instrumento riquíssimo para o aprendizado do aluno e este, por sua vez, terá oportunidade de se comunicar artisticamente pelo canal da sensibilidade, tornando-se capaz de transformar a realidade em que vive, saindo de um estágio de espectador para o fazer artístico, o que só é possível através da percepção e alfabetização estética, função também da escola, uma vez proposta a atividade teatral. (NASCIMENTO; BRITO; FARIAS, 2011).

O termo ‘teatro multilíngue’ surge da necessidade de uma mesma peça ser compreendida por públicos de diferentes nacionalidades e idiomas, em turnês internacionais por exemplo. O autor Patrice Pavis define em seu livro *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo* (2017), que o teatro multilíngue é como um teatro que escreve e atua em várias línguas.

Trago para essa pesquisa não somente o termo ‘teatro multilíngue’ mas também ‘teatro multicultural’ e ‘teatro das minorias’. Ao experienciar conceitos e técnicas teatrais com sujeitos ouvintes e surdos sinalizantes pretende-se relacionar e/ou unir, não somente duas línguas diferentes (libras e português, nesse caso) como também duas culturas diferentes (ouvinte e surda). “O teatro multicultural é um teatro que combina várias culturas, linguagens, tradições dentro da mesma peça ou da mesma performance” (PAVIS, 2017).

O termo ‘teatro das minorias’ se dá nessa pesquisa pelo fato dos sujeitos surdos estarem conquistando um espaço no teatro que antes era exclusivamente dos ouvintes.

É escasso o número de produções teatrais no Brasil e no mundo feita por pessoas surdas ou com deficiência auditiva, em relação às produções ouvintes. Patrice Pavis ainda explica: “O teatro das minorias não é necessariamente intercultural. Ele se dirige a minorias étnicas ou linguísticas, sem poder nem querer se isolar da sociedade muitas vezes multicultural em que se desenvolve” (PAVIS, 2017).

Como encerramento do meu Projeto de Aprendizagem²² (PA) da UFPR – Setor Litoral, no ano de 2018, comparei três dissertações de mestrado acerca do tema teatro com surdos; ‘Surdos e ouvintes: dos bastidores aos aplausos – A busca de autoria em um processo de inclusão pelo teatro’ (OLIVEIRA, 2005), ‘Processo de compreensão e reflexão sobre a iniciação teatral de surdos’ (FREITAS, 2014) e ‘Memória na ponta dos dedos’ (SOMACAL, 2014). O resultado foi retratado na tabela que está em EM ANEXO.

²² É através do Projeto de Aprendizagem da UFPR Litoral, que o aluno desde o início de seus estudos, constrói o seu conhecimento de maneira integrada, percebendo criticamente a realidade que o cerca. Unindo o aprofundamento metodológico e científico à preparação para o exercício profissional, desenvolvendo habilidades de auto-organização e produtividade. (FONTE: SITE UFPR LITORAL)

A partir da leitura e do estudo das três dissertações pode-se comentar algumas diferenças, semelhanças e relevâncias. As três pesquisadoras buscaram se aprofundar no estudo da inclusão de sujeitos surdos no âmbito teatral, porém de maneiras diferentes. Somacal (2014) e Freitas (2014) investigaram as possibilidades cênicas de atores surdos em grupos de teatro composto somente por pessoas surdas. Já Oliveira (2005) em seus estudos objetivou incluir surdos e ouvintes, auxiliando o sujeito surdo à exercer seus direitos, permitindo avanços sociais, políticos, culturais e educacionais.

A única justificativa utilizada pelas autoras que se assemelha a esta pesquisa é a de SOMACAL (2014) que pontua a escassez de materiais que relatem investigações sobre as possibilidades cênicas do corpo surdo e alerta para a necessidade de ampliar o acesso da comunidade surda aos bens culturais.

A pedagogia do teatro para surdos no Brasil ainda não possui método próprio nem corpo teórico que lance as bases de sua atuação. Professores, pesquisadores e grupos teatrais realizam o trabalho de educação teatral para surdos enfrentam dificuldades em encontrar referencial teórico-metodológico na literatura e métodos mais gerais do ensino de teatro voltado para esse público. (SOMACAL, 2014).

Freitas (2014), diferentemente de Somacal (2014) e de Oliveira (2005), baseou seus estudos na metodologia da pesquisa qualitativa com estudo etnográfico. Já as outras duas autoras utilizaram a modalidade de pesquisa-ação. Os jogos teatrais de Viola Spolin (2017) foram utilizados como bibliografia básica nas três pesquisas. Freitas (2014) une os jogos teatrais de Spolin com as orientações pedagógicas de Jacques Lecoq, Somacal (2014) a complementa com Augusto Boal e Eugenio Barba, e Oliveira (2005) também com Augusto Boal, mas junto de Olga Reverbel, Fabio Brotto e Bertold Brecht.

Dentro dos resultados obtidos expostos ao final das dissertações, todas as autoras afirmaram terem apresentado uma montagem de peça teatral com pessoas surdas. Freitas (2014) além de proporcionar oficinas teatrais que resultaram na montagem da peça, analisou seus resultados por meio de categorias temáticas: sociocultural, artísticas e inclusivas.

Acredito que são as conclusões de Oliveira que mais contribuem com a abordagem dessa pesquisa. Ao final do processo Oliveira analisou não só a apresentação artística mas principalmente a participação do surdo enquanto sujeito,

com suas diferenças na cultura, identidade e língua. Ao buscar à inclusão, resgatou-se a participação, de todo o grupo envolvido, propondo possíveis caminhos para problemas sociais e possibilitando o exercício da cidadania à todos.

“Se a proposta da inclusão é o atendimento às diferenças e às necessidades peculiares de cada sujeito, dentro de um mesmo contexto, é preciso encontrar maneiras de viabilização para que isso aconteça, almejando espaços onde as diferenças possam fazer a diferença” (OLIVEIRA, 2005).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final da minha graduação eu reflito sobre a formação que o curso de Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral, oferece aos alunos, pois percebo a carência dos estudos nas áreas da educação especial e nas especificidades de cada deficiência que podemos encontrar nos estudantes dentro das salas de aula. Por mais que as disciplinas não sejam suficientes para nos alertar sobre a importância da inclusão e de uma educação preocupada com a diversidade, cabe ao estudante da graduação se envolver em atividades complementares que aprofundem seus estudos nessa área.

Por conta dos meus períodos de estágio (obrigatório e não obrigatório), Programa de Iniciação à Docência (PID) relacionado ao módulo de Introdução à Língua Brasileira de Sinais, intercâmbio acadêmico e cultural para a Universidade do Estado da Califórnia em Northridge (CSUN), Mobilidade Acadêmica Nacional para a Universidade Federal de Pernambuco com vínculo nos departamentos de Teoria da Arte e Expressão Artística, Design e Comunicação, e Letras Libras e no Programa Institucional de Monitoria vinculado ao módulo Estágio Supervisionado I, pude desenvolver o conhecimento acerca da cultura, da literatura e da língua da comunidade surda. Além de aprofundar o meu conhecimento nos conceitos e técnicas teatrais visando uma maior inclusão das pessoas com deficiência no ambiente escolar, no caso com sujeitos usuários da língua brasileira de sinais.

O ensino do teatro tem o poder de instigar a criatividade dos estudantes na resolução de problemas, enquanto desafia a percepção sobre o mundo e si mesmo. Explorando técnicas dramáticas pode-se proporcionar aos alunos diferentes maneiras de expressar suas emoções, pensamentos e vontades. Fazer com que um estudante, mesmo que por alguns segundos, consiga se colocar no lugar do outro, experimentando um novo papel, vivenciando diferentes escolhas e soluções para problemas ficcionais ou até mesmo reais. Isso, em uma atmosfera segura, onde ações e reações possam ser analisadas, refletidas e discutidas sem que haja influências de terceiros, interrupções externas ou simplesmente o medo de errar dos alunos, talvez seja a razão mais importante para o ensino do teatro nas escolas.

Através da minha pesquisa (re) penso o ensino do teatro e aprendo a encontrar novas formas de apresentar e desenvolver as atividades teatrais pensando em uma educação que englobe todas as diversidades dos alunos. Sem que haja barreiras físicas e atitudinais que impeçam esses alunos de fruir da arte e dos fascínios que envolvem a linguagem teatral. Esses são, para mim, exercícios fundamentais na prática de um professor que enxerga a docência como uma troca de saberes e não como transmissão de conhecimento. Como Paulo Freire (1996) já dizia “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”.

No futuro busco continuar a minha pesquisa, criando uma proposta metodológica inclusiva que seja condizente com a cultura brasileira. Entendendo como o teatro se constitui enquanto proposta didático-pedagógica, nos processos de ensino e aprendizagem de surdos e ouvintes, e como o mesmo contribui na construção identitária e apreensão da cultura surda.

Fazendo assim, com que os sujeitos surdos possam investigar uma arte que de fato represente a sua cultura. Propagando essas experiências surdas em ambientes ouvintes, cria-se um espaço de inclusão pelo teatro, possibilitando não só a difusão da língua de sinais, mas também de um teatro bilíngue, acessível às pessoas falantes do português e sinalizantes da Libras.

"Eu considero o teatro como a maior de todas as formas de arte, a maneira mais imediata em que um ser humano pode compartilhar com outro o sentido do que é ser um ser humano"

Thornton Wilder (tradução pessoal)

REFERÊNCIAS

A INFLUÊNCIA DA LINGUAGEM VISO-ESPACIAL NO DESENVOLVIMENTO COGNITIVO DA CRIANÇA SURDA - Paulo Cesar Machado (2007)- UDESC

ALBRES, N. A. **Libras em estudo: ensino-aprendizagem**. Editora Feneis. São Paulo, 2012.

ANDRÉ, M. E. D. A. **Etnografia da prática escolar**. São Paulo. Papirus, 2015

AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. **Teatro/Educação: território em que dialogam diferentes culturas**. Caderno de Textos Educação, Arte, Inclusão, ano 1, n.º 2, dezembro/2002 a março/2003, p. 47-48.

BATISTA, F. M. R. C.; OLIVEIRA, J. P. **A inclusão de alunos surdos na disciplina de arte: práticas docentes**. In: ROCHA, L. R. M. (orgs). Surdez, Educação Bilíngue e Libras: perspectivas atuais. Curitiba, 2015

BAYTON, D. (2008). **Disability in history**. Disability Studies Quarterly, 28(3). Retrieved from <http://dsq-sds.org/article/view/108/108>

BERGER, R. (2013). **Introducing Disability Studies**. Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers, Inc.

BERSELLI, Marcia. **abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível** – tese de doutorado – porto alegre 2019- UFRGS

BERSELLI, Marcia; LULKIN, Sergio Andres. **Flexibilização em práticas cênicas: cruzamentos de práticas teatrais e Contato Improvisação em uma aula de teatro com surdos**. Anais do 24º Seminário Nacional de Arte e Educação: Arte e Educação: Os desafios do professor de arte no mundo contemporâneo. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2014. Disponível em:. Acesso em: 20/10/2016.

BERSELLI, Marcia; LULKIN, Sergio Andres; FERRARI, Jonas. **Registrando práticas de teatro e dança com alunos surdos: o registro enquanto recurso de pesquisa**. Teatro: criação e construção de conhecimento [online], v.3, n.4, Palmas/TO, jan/jun. 2015.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. 6ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2014

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 5ª ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1983

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 11ª ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011

BOGART, A. **A preparação do diretor**. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRASIL. **Decreto nº5.626 de 22 de dezembro de 2005**. Dispões sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.html. Acesso em: 10 de julho de 2016.

BRASIL. **Lei federal nº 8069, de 13 de julho de 1990**. Institui o estatuto da criança e do adolescente: Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2002.

BRASIL. **Lei nº 13.146 de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).

BRASIL. **Lei nº10.436 de 24 de abril de 2002**. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS e dá outras providencias.

CABRAL, B. A. V. **Drama como método de ensino**. 2ª ed. São Paulo. Hucitec, 2012.

CARVALHO, Enio. O que é ator. Editora brasiliense, são Paulo – sp 2ª edição 1992

CLAUDIO, D. P. **A surdez nos jornais do sul do brasil: uma perspectiva sócio-histórica**. Tese de doutorado. Universidade de Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2014

CLAUDIO, D. P.; GUARINELLO, A. C.; SCHELP, P. P. **Tramas dialógicas nos discursos sobre os surdos e a surdez**. In: ROCHA, L. R. M. (orgs). **Surdez, Educação Bilíngue e Libras: perspectivas atuais**. Curitiba, 2015.

Declaração Universal dos Direitos humanos 1948. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br>. Acesso em: 1 nov 2019.

DESGRANGES, F. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. 3ª ed. São Paulo. Hucitec, 2011

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 49ª. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: Saberes Necessários à prática educativa/ Paulo Freire: Paz e Terra, 1996**

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, 42.^a

FREITAS, C. R. C. **Processo de compreensão e reflexão sobre a iniciação teatral de surdos**. Dissertação de mestrado. UnB. Brasília, 2014.

GESSER, A. **Libras? Que língua é essa?** Crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda. Editora Afiliada, 11º reimpressão. São Paulo, 2015.

HOLCOMB, Thomas K. (2013) **Introduction to American Deaf Culture**. New York: Oxford University Press.

JARDIM, Priscila Lourenzo; BERSELLI, Marcia. **Teatro e dança com alunos surdos: experiências com o sistema Viewpoints e o encontro de culturas na sala de aula**. Revista da Fundarte, Montenegro, ano 17, n. 33, p. 25-38, jan/jul. 2017.

JUPIASSU, R. **Metodologia do ensino de teatro**. 7ª ed. Campinas. Papirus, 2001.

KOUDELA, I. D. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo. Perspectiva, 2007. – (Coleção Estudos;117)

LINTON, S. (2005). **What is Disability Studies?** Modern Language Association (PMLA), 120(2). 518-522.

LOPES, M. C. **Surdez & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LULKIN, S. A. **Atividades dramáticas com estudantes surdos**. In: SKLIAR, Carlos (org.). Educação e Exclusão: abordagens sócio-antropológicas em Educação Especial. Porto Alegre: Mediação, 1997, p. 53-66.

MATOS, L. **Dança e diferença: Cartografia de Múltiplos Corpos**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MEC - **Parâmetros Curriculares Nacionais** – terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental - ARTES, Brasília: 1997

OLIVEIRA, M. M. **Surdos e Ouvintes: dos bastidores aos aplausos... A busca de autoria de um processo de inclusão pelo teatro.** Dissertação de Mestrado. UME. São Bernado do Campo, 2005

O'Neill, C, Lambert, A & Stanley T. (1990) **Drama Structures, a practical handbook**

Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica . Rev. Katál. Florianópolis v. 10 n. esp. p. 37-45 2007 Telma Cristiane Sasso de Lima e Regina Célia Tamasso Mioto

PAVIS, PATRICE. **Dicionario da performance e do teatro contemporaneo** - Editora Perspectiva – São Paulo, 2017

REVERBEL, O. **Jogos teatrais na escola: Atividades globais de expressão.** Scipione, 1989.

REVERBEL, O. **Teatro na sala de aula.** 2ª ed. Rio de Janeiro. J.Olympio, 1979.

RYNGAERT, J. **Jogar, representar.** São Paulo. Cosac Naify, 2009

SLADE, P. **O jogo dramático infantil.** São Paulo. Summus, 1978

SOMACAL, A. M. **Memória na ponta dos dedos: Sistematização de Práticas de Teatro com Surdos.** Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 2014

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro.** São Paulo. Perspectiva, 2005. (Coleção estudos; 62)

SPOLIN, V. **Jogos Teatrais - Fichário de Viola Spolin.** São Paulo. Perspectiva, 2014

SPOLIN, V. **Jogos Teatrais na sala de aula – O livro do professor.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

STANISLAVSKI, C. S. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2014.

_____. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2014.

_____. **A Criação do Papel**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2014.

Stewart, Julie, "**Drama in education: instructional strategies for teachers of deaf students**" (2005). Thesis. Rochester Institute of Technology. Acesso em 1 de nov. 2019

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobra a cultura surda**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008

Anexo – Tabela 1

Autor	Tese	Objetivos	Justificativa	Metodologia	Resultado Final
Adriana de Moura Somacal	Memória na ponta dos dedos: Sistematização de Práticas de Teatro com Surdos	Sistematização de metodologia de ensino de teatro para surdos, baseada em um estudo de cunho experimental e realizada pelo grupo Signatores, grupo de teatro dedicado à prática de teatro com alunos-atores surdos.	-A escassez de investigações sobre as possibilidades cênicas do corpo surdo produz um descompasso entre a prática do ensino de teatro para surdos e os marcos teóricos sobre o tema, resultando na falta de organização teórica das atividades desenvolvidas e dificultando a mensuração e otimização dos resultados. -Necessidade de ampliação do acesso da comunidade surda aos bens culturais, por meio da perspectiva do indivíduo surdo como membro de uma cultura própria.	-Pesquisa-ação; -Experiências profissionais da pesquisadora; -Bibliografia utilizada no teatro para ouvintes: Viola Spolin, Augusto Boal, Eugenio Barba; -Registro das práticas em diário de campo, fotos e vídeos.	-Aprimoramento e aprofundamento dos estudos teóricos e práticos do Grupo Signatores; - Nova versão do espetáculo 'Memória na ponta dos dedos' (2012) do Grupo Signatores -Um método de trabalho.
Mirian Martins de Oliveira	Surdos e Ouvintes: dos bastidores aos aplausos... A busca de autoria em um processo de inclusão pelo teatro	-Incluir surdos e ouvintes através do teatro; -Permitir ao surdo avanços sociais, políticos, culturais e educacionais, em busca de seus direitos e de cidadania.	Conhecer a heterogeneidade e as implicações linguísticas, sócio-políticas, culturais e educacionais dos sujeitos envolvidos. Reflete também sobre como esse teatro, formado por alunos-atores, surdos e ouvintes, atinge a plateia que é composta pela mesma clientela.	-Pesquisa-ação, proposta por Barbier -Olga Reverbel- técnicas corporais, técnicas mímicas e improvisação; - Fabio Otuzi Brotto - Jogos cooperativos; -Viola Spolin e Augusto Boal – Jogos de expressão corporal, jogos de dramatizações dirigidas e jogos de finalização; -Bertold Brecht – teatro político	-Participação do surdo enquanto sujeito, com suas diferenças na cultura, identidade e língua, resgatando a participação, não apenas deles, mas de todo o grupo envolvido, propondo possíveis caminhos para problemas sociais e possibilitando o exercício da cidadania. -Apresentação de peça teatral com alunos surdos e ouvintes em escola da rede pública de ensino.
Cilene Rodrigues Carneiro Freitas	Processo de compreensão e reflexão sobre a iniciação teatral de surdos	-Investigar o processo da inclusão dos atores surdos, enquanto sujeitos culturais, no teatro.	O teatro, além de contribuir para a socialização das pessoas com deficiência, favorece um melhor desenvolvimento físico e psíquico das mesmas. Beneficia também os demais cidadãos que aprendem a adquirir atitudes de reconhecimento e compreensão pelas diferenças, respeitando os princípios de viver socialmente com direitos, privilégios e deveres iguais.	-Pesquisa qualitativa com estudo etnográfico -Jogos teatrais de Viola Spolin -Orientações pedagógicas de Jacques Lecoq -Experiências e vivências trazidas pelos participantes, dando ênfase à linguagem gestual.	-Vendo vozes: oficinas de teatro para surdos e ouvintes; -Apresentação de peça teatral; -Análise dos resultados por meio de categorias temáticas: sociocultural, artísticas, e inclusivas